

ХАРАКТЕРНЫЕ ЧЕРТЫ ЯЗЫКА ИСКУССТВА ПОСТМОДЕРНА

В статье рассматриваются особенности языка искусства постмодерна: игровое начало, комментирующе-интерпретативный характер, повышенная рефлексивность, принципиальная неунифицируемость, цитатность, ироничность. Проведен анализ постмодернистских феноменов "конца стиля", "смерти автора", "искусства скольжения", "обмана ожидания реципиента".

В философии XX века проблема языка становится одной из наиболее актуальных. Высказывания Хайдеггера "язык есть дом бытия" и Витгенштейна "границы моего мира совпадают с границами моего языка" превратились в трюизмы вследствие их неоспоримой очевидности для современного сознания. Но, с другой стороны, они фиксируют вездесущность языка, его неустранимость: человек "погружен в пространство языка. Он даже в самых основных условных абстракциях не может вырваться из этого пространства, которое его просто обволакивает, но частью которого он является и которое одновременно является его частью" [1:176]. Язык, с одной стороны, предоставляет человеку возможность объективировать свою субъективность, делая возможным контакт между людьми. Но, с другой стороны, используются слова, синтаксические конструкции, целые фразы, которые несут на себе следы предшествующих употреблений – шлейф контекстов. Высказаться – "значит тут же подыскать для собственного чувства готовое название" [2:28]. В связи с этим в культуре постмодерна ставится вопрос о возможности "собственного высказывания" и особенно культурно значимого высказывания – художественного творчества. Осмысление ответа или, точнее, ответов на поставленный вопрос, предлагаемых постмодернизмом, и является целью настоящей статьи.

Любой творческий акт изначально оказывается вписанным в контекст, созданный предшествующими текстами: прошлое невозможно уничтожить, следовательно, необходимо найти такой способ его использования, который позволял бы состояться "собственному высказыванию". Для искусства постмодерна таким способом выступает игра – игра цитатами, аллюзиями, формами, стилями; нарочитая "литературность" (Барт Р.) как добровольное, сознательное подчинение нормам и правилам языка искусства, свободное варьирование и комбинирование различных его элементов. В зоре между цитатами, в их столкновении рождается новое высказывание, которое оправдывает и освящает эту игру. Если модернизм использовал стратегию войны, борясь за абсолютно новое, самостоятельное, "незапятнанное" контекстами/предыдущими употреблениями слово, то постмодернизм выбирает иную стратегию – стратегию игры: он уклоняется от языка в пределах самого языка, игрой стремясь преодолеть его косность и изношенность. Вторичность смыслопорождения современных текстов делает актуальной для постмодернистской культуры проблему источников, влияний и цитации. "Цитата перестает играть роль простой дополнительной информации, отсылки к другому тексту, цитата становится залогом самовозрастания смысла текста" [3:463]. Тексты, вписываемые в последующие тексты, и вписывающиеся в предыдущие, поставляющие формы для игры и коллажей, образуют единое поле интертекстуальности. "Каждый текст является интертекстом; другие тексты присутствуют в нем на различных уровнях в более или менее узнаваемых формах: тексты предшествующей культуры и тексты окружающей культуры. Каждый текст представляет собой новую ткань, сотканную из старых цитат. Обрывки культурных кодов, формул, ритмических структур, фрагменты социальных идиом и т. д. – все они поглощены текстом и перемешаны в нем, поскольку всегда до текста и вокруг него существует язык. Как необходимое предварительное условие для любого текста, интертекстуальность не может быть сведена к проблеме источников и влияний; она представляет собой общее поле анонимных формул, происхождение которых редко можно обнаружить, бессознательных или автоматических цитаций, даваемых без кавычек" [4:226].

Все искусство постмодерна является комментирующе-интерпретирующим.

Постмодернизм признает и принимает свою вторичность как неизбежность, в то же время акцентируя активную несамостоятельность такой позиции. Богатство содержания увеличивается за счет того, что к смыслам, имманентным стилю, добавляются смыслы, задаваемые стилизацией. Это позволяет зафиксировать одну из важнейших черт культуры и искусства постмодерна, а именно: признание двусмысленности/двойственности как богатства и необходимости, так как семиотический билингвизм исключает однозначность как финальную/фатальную точку. В наиболее общем виде эта идея была выражена в принципе дополненности Нильса Бора, а затем переформулирована применительно к семиотическим системам Ю.М. Лотманом, писавшим, что неполнота знания о мире должна компенсироваться стереоскопичностью тех точек зрения, при помощи которых человек смотрит на мир.

Полистиличность, цитатность, комментирующе-интерпретирующий характер произведений постмодернистского искусства конституируют такую его черту, как повышенная рефлексивность. Без "развитого языкового сознания" не возможны эти языковые игры. Но рефлексивность современного искусства и культуры оборачивается их нарциссизмом. Постмодернистская культура оказывается замкнутой на самое себя, и "окружающая реальность" воспринимается как часть этой культуры, живущая и оцениваемая по эстетическим законам. Поэтому для постмодернизма характерно неразличение внутренних и внешних отношений, субъекта и объекта, так как они постоянно меняются местами. Искусство занято не вопросом, *что* еще можно сказать о мире, но вопросом,

как о нем можно говорить. Теперь запечатлеваются не предметы, нагие женщины или божества, а способы запечатлевания предметов, нагих женщин, божеств. Происходит проникновение теории внутрь художественного произведения, которое видит "в себе одновременно предмет и взгляд на этот предмет, речь и речь об этой речи" [2:131]. Проблемы литературы (традиция, новация, цитация; роль и функции автора, место читателя) входят в ткань художественного литературного произведения, точно также как вопросы кино - в художественный фильм и т.п. ("*Химера*" Дж. Барта; "*Пули над Бродвеем*" А. Паркера). Как следствие – произведения постмодернистского искусства отличаются изощренностью композиции, тщательностью конструирования, что предполагает и мастерство как владение техникой, и огромную эрудицию. Искусство постмодерна руководствуется "принципом метафорических средств" – значением (символическим, драматическим) наделяется как можно больше элементов, в идеале все: наделение "не только каждого слова, "формы" рассказа, повествовательной точки зрения, тока и проч., но, когда удастся, и конкретного жанра, способов и средств самого процесса повествования, – даже того факта, что это артефакт" [5:247].

И в тоже время, центрированное на себе, собственных основаниях, законах искусство оказывается опосредованным вопрошанием мира, его игра "все время подвергается испытанию со стороны своих границ,.. которая неминуемо идет по ту сторону своих правил и переходит таким образом вовне" [6:13].

Рефлексивность в современной культуре не существует без сопутствующей ей ироничности. Ирония – это сомнение в том, что можно выразить нечто *свое* на *оговоренном* (Бахтин) языке, но и признание того, что иного языка (средства) человеку не дано. Ирония воспринимается не как насмешка, а как прием одновременного восприятия двух разноречивых явлений, или как одновременное отнесение одного явления к двум семантическим рядам, как взгляд критический и приемлющий одновременно.

Современное ироничное искусство подвергает сомнению ценность непосредственности, естественности в творчестве, так как "спонтанность, о которой нам обычно толкуют, является на самом деле верхом условности: это тот самый окаменевший, совершенно готовый язык, который обнаруживается у нас прямо под рукой в тот самый момент, когда мы вознамериваемся говорить спонтанно" [7:143]. Естественность рассматривается не как отправной начальный пункт творчества, а скорее как финальный – пункт прибытия, и, следовательно, она возможна в качестве имитации, "на самом деле являющейся изощренной субъективной рефлексией" [8:8]. Это *ироническая естественность*, в пространстве которой "искренность не отграничивает себя четко от симуляции искренности" [8:8]. Любая художественная форма, образ взятый взаймы у прошлого – их цитатность подозревается, даже если и невозможно определить источник цитирования. Однако они могут выступать и как *credo* автора.

В качестве подтверждения вышеизложенного можно рассмотреть инсталляцию Джонатана Борофски "*Человек с молотком*". По выставочному залу художником были разбросаны воззвания не загрязнять окружающую среду, которые, в тоже время, выступали и как имитация мусора.

Построение произведения на основе игры с прошлым приводит к феномену конца стиля. Стиль может быть рассмотрен как то, что репрезентирует, выказывает/высказывает автора. "Стиль также уникален как отпечатки пальцев. Собственное индивидуальное тело творца становится источником своеобразия стиля" [9:17]. Конец стиля связывается со *смертью монадического субъекта* (Джеймисон). Монадический субъект – это замкнутая система, для которой справедливо разделение внешнего и внутреннего. Закрыв, отгородив себя от всего остального мира, человек "приговаривает себя к безумному одиночеству погребенного заживо, к тюремной камере без выхода" [9:16]. Выражение выступает как проекция во вне внутреннего чувства. Постмодернизм, как уже говорилось ранее, не видит такой возможности: вслед за миметической, он отвергает и экспрессивную концепцию искусства. Материальность текста одновременно репрезентирует и отрицает внутренний опыт, так как произведение отстраивается определенной грамматикой форм – механизмами, имманентно присущими языку искусств, – которым с необходимостью подчиняется воля творца, оформляется любое конкретное содержание. "Сегодняшнее письмо освободилось от темы выражения: оно отсылает лишь к себе самому, ... письмо есть игра знаков, упорядоченная не столько самим означаемым, сколько самой природой означающего" [6:13]. Или, подтверждая тезис о включении теории внутрь художественного произведения и саморефлексивности, свойственной современному искусству, как сказано И. Кальвино в "*Если однажды ночью путник*": "написать бы слово "банка" и можно было бы добавить к нему "кастрюля", "подливка", "дымоход"; но стилистическая заданность текста не позволяет это сделать" [10:302].

"Смерть субъекта" означает, что исчезла идея вечной и неизменной природы человека, его постоянной самотождественности. Отрицание субъективности как самотождественности поддерживается существующим в культуре постмодерна пафосом синтеза и перевоплощений, перехода одного в другое, бытия как игры и становления. Поэтому искусство постмодерна апсихологично, оно не знает полноценных, тщательно проработанных характеров: его персонажи являются скорее олицетворением идеи, без сложной социальной и психологической истории. В портретах фотореализма внешность портретируемого передается (фотодокументируется) с предельной точностью, но выражение лиц настолько неопределенно, что картина превращается в отражающую поверхность – отражающую взгляд

Отсутствие стен/рамок, ограничивающих субъективность, делает невозможной и концентрацию (внутри них) какого-либо интенсивного чувства. "В театре... рождалась, а в 90-е годы оказалась окончательно высказана одна не новая истина, скорее гипотеза, а может, аксиома, некое горькое наблюдение – подтвердился подход к истории как "дурной бесконечности", к жизни как полной бессмыслице, к миру как досадной ошибке Творца, либо промаху случая, если осмелиться признать, что Творца вроде бы нет и не было. И эти пугающие истины (или домыслы) на сцене воспринимают и переживают без трагизма, даже без отчаяния, а иронически, почти

умиротворенно, хотя подтверждают, темпераментно играя и разыгрывая зрителя" [11:364]. В культуре постмодерна происходит то, что Ф. Джеймисон назвал "угасанием аффекта": на смену страстям приходит чувство эйфории, проинтерпретированное как радостное декоративное возбуждение, состояние благодушия и беспечности. Человек постмодерна "с одинаковой восторженностью глазееет на растущий человеческий ноготь, старый ботинок и человеческую смерть" [9:10]. Эйфория как состояние души современного человека проецируется и на внешний мир, который превращается в мир ярких глянцевых поверхностей, "ощущение света и цвета становятся физическими элементами радости" [12:264]. Эйфорический мир, для которого "нет отбросов" и из которого "ничего не исчезает, а следовательно, нет выхода", выступает, таким образом, как поверхность-глянец мира Текста/интертекста.

Конец стиля соотносится и с концом власти создателя над своим произведением – *смертью автора*. Произведение постмодернизма тщательно конструируется и, тем не менее, оно всегда превосходит замыслы творца. "Не существует индивидуального произведения. Произведение индивида представляет собой своего рода узелок, который образуется внутри культурной ткани, и в лоне которой он чувствует себя не просто погруженным, но именно *появившимся* в нем. Индивид по своему происхождению – всего лишь элемент этой культурной ткани. Точно также и его произведение – это *всегда* коллективное произведение. Вот почему я интересуюсь проблемой цитации" (из интервью с М. Бютором журналу "Арк") [4:228]. Голос автора теряется в полифонии текста, являясь лишь *одним из* в хоре голосов-цитат. Происходит стирание индивидуальных характеристик автора, разрушение его самотождественности, "и, в первую очередь, телесной самотождественности" [2:384]

Конец монадического субъекта, смерть автора маркируют переход от искусства выражения (глубина) к искусству скольжения (поверхность), искусству *побега от личного чувства* (Эко). "Конечно же, многие, как и я, пишут, чтобы не иметь больше лица. Не спрашивайте у меня, кто я, и не требуйте оставаться прежним: это мораль гражданского состояния, она ведаёт нашими бумагами. Когда же дело касается того, чтобы писать – пусть она отпустит нас на волю" [6:325]. Современное искусство мечтает быть маскарадом, действующими лицами которого являются различные *я* в различных *мирах*, то есть собранием альтернативных проектов описания мира и человека. Симптоматично в этом отношении то, что М. Фуко мечтал о законе, который запрещал бы использовать дважды одно и то же имя автора, так как определяющим становится сам проект (произведение искусства), в то время как личность предлагающего более не важна/существует ли? – какая разница, кто говорит. Одним из характерных приемов передачи авторства в произведениях постмодерна является такое композиционное решение, как текст в тексте, например, Д. Барт "*Менелайда*".

Но вернемся еще раз к концепции смерти автора. Изменение статуса автора-создателя по отношению к произведению (отказ от власти) связано и с изменением статуса реципиента. Его участие – интерпретация – становится необходимым моментом осуществления события произведения-текста. Реципиент – это то пространство, в котором происходит разворачивание, игра текста, высвобождение смысла в результате столкновения, переплетения различных дискурсов. "Текст – это ленивый механизм, живущий за счет прибавочной стоимости смысла, который вводит в текст читатель" [13:103]. Необходимость читателя становится главным формообразующим моментом в романе И. Кальвино "*Если однажды ночью путник*". По мнению итальянского исследователя Г.Р. Яусса, в отличие от классиков современного романа, которые включали в свою игру читателей ..., читатель здесь с самого начала участвует в любом акте писания и ангажирован на роль субъекта сочиняемого мира" [14:189].

В связи с изменением позиции адресата художественного произведения возникает проблема его *текстовой компетенции*. Текстовая компетенция определяется "читательской" энциклопедией, которая включает базовый словарь (знание определенных значений, закрепленных за словами), правила отсылки от одного слова к другим (общий код и личные субкоды), элементарные сюжетные схемы (сценарии). Энциклопедия задает человеку определенное видение мира, ограничивая его. Искусство постмодерна, предлагая игру в избиение энциклопедии, стремится разрушить эти границы, не потому что верит в возможность существования вне каких бы то ни было рамок, а потому что не доверяет ничему застывшему, так как жизнь – это вечное изменение, преступание, трансгрессия. Для нарушения смысловых ожиданий реципиента используется, например, такой прием как ироническое цитирование общего места. Предполагается, "что он [реципиент – авт.] узнает уникальное место, соотнобразует с цитатой комплекс ожиданий, которые она должна вызывать по определению, а затем получит удовольствие от того, что обманулся в своих ожиданиях" [15:298]. Проиллюстрируем данный тезис: в классическом балете существуют канонические позы, к которым ведет определенный порядок движений. В современном балете балерина, начиная этот ряд движений, не доводит его до конца или завершает неклассической позой, что и вызывает "перебивы" смысла. Эта провокация должна подвести реципиента к осознанию им своих стереотипов восприятия, к их критическому переосмыслению. Ироническое цитирование общего места выставляет на всеобщее обозрение собственную игру – игру в цитирование.

Таким образом, подытоживая, можно констатировать, что в языке искусства постмодерна находит отражение новая свойственная современной культуре картина мира. Основными характеристиками языка современного искусства можно считать двойственность, принципиальную неунифицируемость разнородных элементов в рамках целого, повышенную рефлексивность, ироничность, неустранимость игрового начала. Искусство постмодерна формирует новую шкалу для оценки качества произведения, которую можно обозначить как шаблонное-неожиданное. Современная культура считает, что искусство достигает своей цели тогда, когда оно обманывает ожидания реципиента, обнажая его стереотипы восприятия, взрывает "энциклопедическую компетенцию", предоставляя человеку возможность самоопределения, возможность собственного высказывания.

1. Лотман Ю. Культура и взрыв. - М., 1986.
2. Барт Р. Избранные работы. - М., 1989.
3. Руднев В. Словарь культуры XX века. - М., 2000.
4. Ильин И. Постмодернизм: от истоков до конца столетия. - М., 1998.
5. Барт Дж. Химера. - СПб., 1999.
6. Фуко М. Воля к истине. - М., 1989.
7. Барт Р. Драма, поэма, роман // Называть вещи своими именами. - М., 1986.
8. Лидова Т. Теория и практика постмодернизма // Культура и искусство за рубежом. Серия: Зрелищные искусства. 1987. - Вып. 1
9. Jameson F. The Cultural logic of Late Capitalism // New left Review, 1986, - № 146.
10. Кальвино И. Если однажды ночью путник. - М., 2001.
11. Макарова Г.В. Сцена сбывшихся пророчеств // Западное искусство XX века. – СПб, 1999.
12. Эко У. Средние века уже начались // Иностранная литература. – 1994. -№4.
13. Козлов С. Умберто Эко. Lector in fabula. Интерпретативное сотрудничество в повествовательных текстах // Современная художественная литература за рубежом. - 1982. - №1.
14. Затонский Д. Постмодернизм в историческом интерьере // Вопросы литературы. - М., 1996. - Вып.3.
15. Эко У. Потребление, поиск и образцовый читатель // Homo legens = человек читающий. - М., 1989.

Матеріал надійшов до редакції 19.09.03 р.

Тереня С.Л. Характерні риси мови мистецтва постмодерну.

Розглядаються особливості мови мистецтва постмодерну: ігрове начало, коментуюче-інтерпретуючий характер, підвищена рефлексивність, принципова неуніфікованість, цитатність, іронічність. Аналізуються постмодерністські феномени „кінця стилю”, „смерті автора”, „мистецтва ковзання”, „обман очікування реципієнта”.

Tepenya S.L. The characteristic features of the language of art of a postmodernist style.

The article deals with the game beginning, commentative and interpretive nature, incostistant, reflective, quotative and ironic nature of the peculiarities of the language of art of a postmodernist style. Itanalyres the postmodernist phenomena "the end of the style", "the death of the author", "art of sliding", "the faii-short of expectation of the recipient".